Inter Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

enero | 2017 | AÑO 4 | NÚM 38 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

DIRECTORIO

Carmen Bojórquez
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Administrador del Teatro de la Danza
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

PORTADA
WALKABOUT ('CAMINATA')
DE NANCY LÓPEZ LUNA Y ELIA MRAK .
FOTO: FERNANDA PARDO

EDI-TORIAL

Los momentos de crisis son buenos para la reflexión sobre el valor de lo que uno produce como trabajador cultural.
Gabriela Salgado

HACE YA BUEN TIEMPO que lo única certeza con la que contamos es la incertidumbre, paradoja que en este inicio de año se hace más presente. En estos tiempos de duda, INTERDANZA se abre como un espacio que valora las diferentes perspectivas y en el que la *gente de danza* se expresa.

Iniciamos el año retomando las secciones de EDUCACIÓN, REFLEXIONES Y PERFILES, formato a través del cual damos la voz a nuestros colaboradores.

En la sección EDUCACIÓN traemos la ponencia que Ana Lucía Piñán presentó en el pasado "Primer Congreso de Red de Danza Contemporánea BUAP", que formará parte de la memoria que próximamente publicará la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y que pone el dedo en la, hoy más que nunca, necesidad de repensar cómo enseñamos arte.

En la sección REFLEXIONES tenemos la colaboración de Claudia Osorio Fernández, estudiante de la carrera de Técnico Superior Universitario en bailarín ejecutante de la Escuela de Danza Contemporánea en el Centro Cultural Ollin Yoliztli, quien escribe un análisis de la película *Le Roi Danse (El rey baila)*, y en la misma sección, Angélica Íñiguez nos presenta una danza cuyos parámetros son la alegría con la que se baila: el bhangra de la India.

Los PERFILES de este número los integran la crítica, en el mejor de los sentidos, que Alonso Alarcón, a quien damos la bienvenida como colaborador permanente, hace de la pieza *Walkabout* (Caminata) de Nancy López Luna y Elia Mrak, y la presentación que de CAMP_iN, hace Pedro Antonio Cruz.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CON-
TENIDO

EDUCACIÓN

04 REFLEXIONES PARA UN ANTI-FRAUDE
POR **ANA LUCIA PIÑAN**

REFLEXIONES

08 LA METAMORFOSIS DE LA IDENTIDAD FRANCESA BAJO EL RAYO DE UN NUEVO SOL
POR **CLAUDIA OSORIO FERNÁNDEZ**

16 BHANGRA
DANZA QUE INUNDA DE ALEGRÍA
POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

PERFILES

20 WALKABOUT ('CAMINATA')
DE NANCY LÓPEZ LUNA Y ELIA MRAK
POR **ALONSO ALARCÓN MÚGICA**

26 CAMP_IN,
UN ESFUERZO COLECTIVO Y DE SUMA DE VOLUNTADES
POR **PEDRO ANTONIO CRUZ**

ICONOGRAFÍA

30 **CAMP_IN**
FOTOGRAFÍAS
PAULINA CERVANTES

REFLEXIONES PARA UN ANTI-FRAUDE

POR **MTRA. ANA LUCÍA PIÑÁN ELIZONDO**

"(...) antes de leer la palabra hay que leer el mundo. En otras palabras, (...) hay que definir una motivación suficientemente fuerte que obligue a la adquisición de un oficio técnico que se pueda aplicar con un propósito."

Paulo Freire

Quisiera comenzar esta ponencia con un par de aclaraciones que creo necesarias para que sea entendida por lo menos de manera cercana a como resuena en mí. Primero me toca decir que hoy no soy más que portadora de reflexiones comentadas ya un sin número de veces al interior del cuerpo académico integración artística, queriendo encontrar estrategias para responder, modificar, colocar o descolocar el quehacer docente al interior de esta licenciatura.

También tengo que decir que utilizo estas palabras con plena conciencia de las múltiples capas que la complejidad de la época me permiten y que me motivan a escribirlas, niveles que se contradicen entre sí, algunos recién descubiertos, algunos que apenas comienzo a sospechar, otros que encontrarán una vía catártica por encontrarse atrapadas desde hace mucho tiempo. Estoy consciente también de que existirán muchas otras capas que se evaden de mí pero que espero aún así logren vibrar en todo aquel que esté escuchando o leyendo.

Presento el fraude de la enseñanza artística como tema, aspiracionalmente como reflexión y en medio de una enorme contradicción porque soy parte de ese gran engranaje que permite la educación superior de la danza.

Aclaro también que no estoy segura del nivel de "profundidad teórica" con que logro transmitir estas ideas por lo cotidiano e incluso repetitivo que me resulta ya, porque al final no hago más que exponer reflexiones ya generadas en mí por el trabajo del cuerpo académico y que resonaron en mí al leer la conferencia de Luis Camnitzer, dictada en el marco de su exposición en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá en marzo de 2012, de quien copio la idea de que "el proceso de educación de los artistas en el día de hoy es un fraude"[1], así, robado cínicamente y por completo devota de la cultura del remix y del copy-paste que puede gobernarnos en el mundo contemporáneo.

Y construyo esta ponencia de la mano de Camintzer, al no confiar en mi objetividad porque, me guste o no, aunque lo odie, formo parte de esa sociedad fraudulenta, soy testigo y con eso me transformo en cómplice, de múltiples ejemplos de ese fraude anunciado por Camnitzer.

Entonces, para Camintzer, el fraude comienza cuando se confunde la creación con la práctica de las artesanías que le dan cuerpo.

1.Todas las citas son extraídas de la conferencia del artista Luis Camintzer, en el marco de su exposición en el Museo de Arte de la Universidad Nacional. Bogotá, marzo de 2012.

Luis Camnitzer

Es importante señalar que el contexto desde el que habla Luis Camnitzer corresponde a los últimos 40 años en Estados Unidos, pero antes de descartar sus palabras por una supuesta lejanía contextual, consideremos que en los Estados Unidos, la esperanza al estudiar arte, también es vender la obra producida o enseñar a las generaciones venideras. ¿Cuántas veces se han planteado en la academia estas opciones como perfil o enfoque de la enseñanza?, ¿la ejecución?, ¿la interpretación?, ¿la creación?, ¿la docencia? Y aunque no nos ponemos de acuerdo, podemos reconocer que el campo laboral no es tan distante del planteado por Camnitzer: insertarse en el circuito del arte con obra propia, o enseñar.

Para este autor, la definición del arte también es un problema. Sin ahondar mucho en ello, sólo nos uniremos a la perspectiva de Camintzer al respecto: "Me gusta pensar que cuando se inventó el arte como la cosa que hoy aceptamos que es, no fue como un medio de producción sino como una forma de expandir el conocimiento. Me imagino que sucedió por accidente, que alguien formalizó una experiencia fenomenal que no encajaba en ninguna categoría conocida, y que eligieron la palabra *arte* para darle un nombre. El problema que surgió al darle un nombre (...) es que nuestra profesión fue instantáneamente reificada — convertida en un objeto que ya no se puede cambiar. Desde ese momento en adelante ya no pudimos formalizar nuestras experiencias de lo desconocido, y en su lugar pasamos a intentar acomodar nuestra producción a esa palabra, la palabra arte. De esa manera lo que inicialmente había sido *arte como una actitud*[2] pasó a ser *arte como una disciplina*, y peor aún, *arte como una forma de producción*.

2.Las cursivas dentro de las citas sustituyen las comillas del autor en todos los casos.

La forma, que inicialmente había sido una consecuencia de la necesidad de empacar una experiencia, ahora pasó a ocupar el lugar del producto."

En un seguimiento lógico de las palabras anteriores, las escuelas de arte, por lo tanto las de danza, lo que tendrían que enseñar es a formalizar experiencias fenomenales que no encajan en ninguna categoría conocida. Maestros: ¿es lo que hacemos? ¿O lo que hacemos es más cercano a una reproducción de un objeto que se piensa incambiable al decir el arte es esto o aquello, al decir la danza, para ser danza, es así y solo así? ¿Cuántos de nosotros (maestros) dependemos más de la definición, de eso que alguien más nos contó que era danza, que de la propia experiencia, borrando así el linde arte-artesanía)? ¿Cuántas veces hemos intentado meter la experiencia de nuestros alumnos, o la propia, en formas establecidas que sólo son reproducidas? ¿Cuántas veces hemos confundido el "formalizar experiencia" con "hacer caber en una forma" (la conocida)? ¿Cuántas veces nos hemos detenido a pensar que si esa experiencia puede ser categorizada como danza es porque tal vez debamos repensar si es arte? Y lo pregunto desde la idea de arte de Camintzer, por supuesto, quien afirma que "la enseñanza del arte se dedica fundamentalmente a la enseñanza sobre cómo hacer productos y cómo funcionar como artista, en lugar de cómo revelar cosas". Mi experiencia dicta que, en el contexto laboral, dicha afirmación peca de optimista, no estoy segura de que sea una prioridad en el actual plan de estudios el enseñar cómo funcionar como artista, no estoy segura siquiera de que la mayoría de los hoy llamados docentes sepan cómo funcionar como artistas, por supuesto, no todos, no siempre, apelo a la autocrítica y a la honestidad con uno mismo.

En lo que no puedo cuestionar al autor es en que el fraude en la enseñanza de cualquier arte parece radicar en la búsqueda por "enfatizar la caligrafía por encima de los temas sobre los cuales [se quiere] escribir y [en] cómo vender esas páginas caligrafiadas."

Y habrá que ser cautelosos frente a la palabra *vender;* si se sostiene que es "el mercado capitalista el que nos enseña que si un objeto puede ser vendido como arte, es arte; siendo el propietario del contexto último de la obra quien determina su destino y su función (…)" cobra sentido que "esa propiedad politizadora-mercantilizadora sea tan fuerte que incluso las manifestaciones que son y contienen material subversivo, sean rápidamente comercializadas. Esta comercialización subraya el hecho, aunque muchas veces negado, que la política sea una parte de la definición del arte."

Frente a esto yo no puedo más que preguntar de manera casi superficial: ¿Cuántas veces nos hemos escudado en que el mercado lo que busca es la forma, la línea? Y con esto permitimos la reproducción de lo de hace años, siguiendo una línea pero sin el más mínimo sentido. Y si este escudo es honesto y lo creemos así ¿estamos dispuestos a legitimar que lo que un mercado capitalista demanda como arte es El arte? Y con tales características ¿tiene posibilidades de existencia y sentido el arte? ¿No estaríamos más cerca de eso que Camnitzer propone como *artevalium*? Por *artevalium* entendamos ese "enfoque que se reduce a la fabricación de productos evitando lo subversivo o lo desconocido como temas; confirmando las estructuras existentes y promoviendo que la sociedad permanezca calma y embotada (…), cuando la función del buen arte es justamente la de ser subversivo.

El buen arte se aventura en el campo de lo desconocido; sacude los paradigmas fosilizados, y juega con especulaciones y conexiones consideradas *ilegales* en el campo del conocimiento disciplinario". ¿Cómo no coincidir con la idea de fraude cuando se enuncian oficios firmados por un sector académico acusando a otros docentes de formar alumnos contestatarios y subersivos? ¿No tendría que ser ésta la búsqueda real? ¿No deberíamos aspirar a una comunidad artística capaz de cuestionar, plantear y replantearse su propia actividad? ¡¡¡¡Practiquemos!!!! Según Camintzer, al ser declarado por algunos gobiernos la subversión como sinónimo de terrorismo ya nadie quiere generar subversión. Sin embargo, la subversión es la base de la expansión del conocimiento. Al expandir, lo subvierte."

Se me ocurre preguntar qué es lo que nos inclina hacia un lado o hacia el otro de la balanza *arte* vs. *artevalium*. Para el autor es un asunto de confort, "enseñar a fabricar productos es algo fácil y cómodo, y por lo pronto una situación en la que se puede caer, quedar y sentirse bien (…) y los procesos de transmisión de información existente se acomodan al modelo de la pedagogía autoritaria. Como ya lo dijo Paulo Freire[3], el profesor es similar al bancario que tiene y distribuye el dinero de acuerdo a sus criterios. En el salón de clase este dinero es la información. Con esta relación de poder se minimiza toda posibilidad de rebelión(…)".

Camintzer contrasta lo anterior con la idea de "enseñar a tener ideas, que ciertamente requiere bastante más que transmitir información. El profesor tiene que reubicarse y abandonar el monopolio del conocimiento para actuar como estímulo y cata-

3.Citado en la misma conferencia de Camnitzer.

lizador, y tiene que poder escuchar y adaptarse a lo que escucha" y traduzco esta reubicación como la disposición a ser descolocado y descolocar cotidianamente, a no permanecer inmutables, en un sitio. ¿Es que no estamos dispuestos a alejarnos de la comodidad? ¿Es que nos gustó aprender así y suponemos, honestamente, que el otro disfruta de semejante estaticidad? ¿Es que ciertos niveles de realidad, que no son mejores ni peores, no tienen acceso a visibilizar estas ideas, a lo impredecible, a este desacomodo? O, escudándome en mi catarsis anunciada ¿se trata, en algunos casos, de mediocridad y flojera?

Y tal vez, sólo tal vez, la respuesta a estas últimas preguntas podría ayudarnos a indagar acertadamente respecto a la pertinencia de nuestro quehacer. Para Camintzer "el único argumento que hoy se puede hacer a favor de un arte que tenga su propio espacio como disciplina es el hecho de que el arte puede ser utilizado como un territorio de libertad, un lugar en el cual se puede ejercer la omnipotencia sin el peligro de ocasionar daños irreparables (…)". Sin embargo, nunca como hoy, en mi escuela, se confunde la disciplina con la uniformidad, con alienación de cuerpos. Nunca como hoy, es una zona rodeada de peligros en donde ser o reír sí ocasiona daños, temporales al menos, irreparables. ¿Alguno de nosotros se atrevería a llamar a esta escuela descrita, "territorio de libertad", territorio para el arte?

Parecemos lejanos a esa zona propuesta por Camintzer en la cual se puedan "experimentar y analizar los procesos de la toma de decisiones." Lejos de ser "una zona en la cual podemos hacer algo *ilegal* sin el peligro del castigo" se experimenta el castigo, la represalia y la represión como la principal herramienta docente (y es que se atreven a proponerla así) ¿no tendríamos que dejar de profesar sometimiento?

Demasiadas preguntas para las que no estoy segura de tener respuesta. Sin embargo, si la pregunta es si creo pertinente la existencia de escuelas de arte (de danza) de nivel superior, mi respuesta y sin titubeo es sí; creo, como Camnitzer, que el arte sí se puede enseñar; es decir, que "el cuestionamiento y la percepción de complejidad sí se pueden enseñar." Y esto engloba por supuesto también el empaque con que es transmitido, y con esto me alejo categóricamente de la absurda riña en contra de la técnicas, "pero enseñar solamente la parte de empacar, el creer que la obra se agota mirando este envoltorio, significa que se están ignorando tanto los verdaderos problemas planteados como también las soluciones que se ofrecen. Aprender el *cómo* hacer, no es más que la base de la enseñanza artesanal. Es el *qué* hacer y para *quién* se hace lo que viene primero", o por lo menos debería serlo.

Y por debajo de estas graves contradicciones fraudulentas apuntadas ya por Camintzer, yo subrayaría las que creo les dan lugar: la ignorancia, que puede ser de todo tipo, superficial y profunda, sumada al autoengaño y al engaño consciente del otro, el miedo a perder el trabajo, la resignación de no tener nada más que enseñar y la consecuente necesidad de legitimar lo que ya se sabe como necesario, a la flojera o la falta de capacidad para la aprehensión de nuevos conocimientos, a la repetición mecanizada de patrones de enseñanza que en un pasado fueron paradigma pedagógico, a la falta de consciencia histórica, del presente y de lo que se enseña, al miedo, tanto miedo, esa naturaleza humana que permea inevitablemente el quehacer docente, porque somos humanos y que, en algunos casos, no permite más que la defensa y la búsqueda de la supervivencia. Nosotros que enseñamos tenemos tanto que aprender: a llamar las cosas por su nombre, porque las técnicas modernas y las contemporáneas no son las mismas, porque ya es un fraude ofrecer curricularmente seis semestres de danza contemporánea y por obligatoriedad, en la práctica, ofrecer técnica Graham, como sucede en nuestro actual plan de estudios. Debemos aprender a sabernos rebasados, a que nunca se deja de aprender, que todo se puede agotar, que todo (principalmente el movimiento) se transforma, que nuestros verdaderos empleadores son los alumnos, esos que confían en que nosotros les daremos lo mejor, no sólo de nosotros sino del mundo, no sólo lo mejor de lo que sabemos hoy sino lo mejor de un crecimiento docente continuo, que todos somos seres políticos (incluso en nuestra intención de no serlo), que lo subversivo no mata y que le es inherente al arte, tanto como lo político, que el arte (su problema, su solución y su empaque) sin libertad no germina y sobre todas las cosas, que el paradigma de la educación también se mueve, que no podemos seguir enseñando como nos enseñaron sólo porque creemos que funcionó con nosotros, que son nuevos sujetos, capaces de descolocarnos con cada paso que dan.

Aprendamos entonces, seamos seres dispuestos a aprender para enseñar, estemos dispuestos, no a encontrar sino a generar el espacio pertinente, el ejercicio, la academia, los alumnos, los artistas pertinentes. Porque creo en la enseñanza de la danza a nivel superior como tal, es PERTINENTE el cómo venimos haciéndolo, la pertinencia de esto en el mundo de hoy nunca debería dejar de ser cuestionada.

LA METAMORFOSIS DE LA IDENTIDAD FRANCESA BAJO EL RAYO DE UN NUEVO SOL

POR **CLAUDIA OSORIO FERNÁNDEZ**

L´Etat c'est Moi

(El Estado soy yo).
Luis XIV de Francia, s. XV

Este filme novela la vida del monarca francés Luis XIV, también conocido como "El Rey Sol" y de cómo fue que, a través de su pasión y adiestramiento en las artes, aunado a su alto sentido de deber como gobernante elegido por mandato divino, logró reconstruir la identidad de una nación fragmentada y brindar un nuevo valor al sentido de lo que es ser francés.

> Francia está agotada, está enferma, necesita sangre nueva, un sol nuevo. Respeto a dios tanto como vos, madre, pero no parece sea el mismo, el vuestro se alimenta de sombra y arrepentimiento, se lamenta del pasado, tiene miedo del futuro; el mío es el dios de la vida, me impulsa hacia la luz. Os desagrade a vos, o a vuestros amigos de negro, yo seré el primogénito de este dios y su representante en esta tierra (*Le roi danse*, 2011, [0:17:20]).[1]

Luis XIV (1638-1715) se convirtió en rey legítimo de Francia a los 5 años tras la muerte de su padre Luis XIII en 1643; dada su temprana edad, el cargo en los asuntos de Estado fue relegado a su madre Ana de Austria y a un consejo al servicio del rey, el cual posteriormente la reina madre fracturó y quedó ella como única regente, asesorada por su propio consejo con el cardenal Manzarino a la cabeza del mismo. En 1661, a la muerte del cardenal y luego de ascender al trono en 1651, Luis, con 22 años de edad, asumió el mando totalitario de Francia, excluye a su madre del consejo e instaura así un nuevo sistema de gobierno en el país: la monarquía absoluta.

> Desde hoy reinaré solo, gobernaré personalmente, me daréis consejo cuando yo os lo pida os ordeno no firmar nada, ni un pasaporte sin mi consentimiento, ahora ya sabéis mi voluntad, solamente debéis obedecerla (*Le roi danse*, 2011, [0:15:03]).[2]

Ese mismo año, siguiendo el ejemplo de su padre, a fin de enriquecer los elementos que consideraba enaltecían a la sociedad francesa ante el mundo y como primer acto de su mandato, Luis fundó la *Académie Royale de Danse* (Academia Real de la Danza), cuyo fin era el de codificar, restaurar y perfeccionar la disciplina de la danza, arte en el cual el rey se regocijaba fervientemente.

> Mi padre fundó la primera academia de la lengua francesa y yo crearé la de la danza, ese será mi primer acto de gobierno (*Le roi danse*, 2011, [0:16:15]).[3]

Durante su juventud, mientras se educaba en los estatutos de política y nobleza, y a pesar de mantenerle a raya sobre las decisiones concernientes al Estado, a Luis se le concedió el mando sobre el desarrollo de las artes francesas, de las cuales gustaba y era diestro en los conocimientos de la música y el ballet. Fue allí mismo donde conoció a Jean-Baptiste Lully, músico y bailarín Florentino, con una tremenda idolatría por el arte y la cultura franceses y quien fue discriminado por sus congéneres con motivo de su origen italiano; además fue un devoto servidor de Luis, quien le extendería sus favores, entre ellos el otorgarle el cargo de Superintendente de la Música de su Majestad y la tan anhelada naturalización francesa.

Como compositor, Lully consiguió exaltar los sentidos del rey con su irreverencia ante las antiguas tradiciones del arte francés y su ideología de la música, el ritmo en movimiento y lo que éste transmitía mediante el cuerpo humano, como la más pura expresión de la vida. Su mutua apreciación por el ballet y la música establecieron una fuerte conexión entre ambos, tanto que Luis escuchaba los consejos de Lully, quien le regaló un par de zapatos de tacón alto (los que luego se convirtieron en sello del estilo del rey) para su representación de *Apolo* (dios de la mitología greco-romana, representante de la belleza, la armonía y la razón, patrono del oráculo de Delfos y de las musas) en el *Ballet de la Nuit* en 1653.

> Es una especie de pequeño estrado personal, un escenario que siempre llevaréis con vos y desde el cual su majestad dominará a todo el mundo...con ellos miraréis a todos desde lo más alto (*Le roi danse*, 2011, [0:16:15]) [4]

Durante la función que manifestaba la gloria del monarca y las artes francesas, fue que la corte reconoció a Luis como un hombre y soberano digno del cargo cuando hizo bailar a las distintas frondas que le hicieron frente a la monarquía durante la guerra civil.

> Mientras asciende la luz del sol, aún en el alba de su fuego, ya entonces el honor sigue su luminoso rastro...su estela es seguida a donde vaya la gracia y la victoria, el favor, el renombre y la paz se unen al coro universal para celebrar a quien con sus rayos divinos hace reinar la vida y la luz (*Le roi danse*, 2011, [0:11:24]).[5]

Ya como supremo regente absoluto en Francia Luis tuvo la ambición de construir en los terrenos pantanosos aledaños al Palacio de Versalles una serie de jardines majestuosos con estatuas, fuentes exuberantes, tanques, bosques, un amplio canal artificial por el que navegarían sus

El funeral de la reina

Ensayo de las coreografías del Rey.

El joven Lully creando música nueva para Luis ante la crítica de sus colegas

Luis en su debut como el rey sol en el Ballet de la Nuit

galeras, un laberinto donde podría perderse sin ser molestado y un teatro al aire libre para las representaciones teatrales en las galas de la corte.

En un intempestivo accidente durante la exploración a los terrenos, Luis cae en una de las fosas del pantano y enferma gravemente. Mientras sus súbditos y allegados presagian un destino fatal, Lully no se separa de la antesala al dormitorio de Luis y con exasperación, ante la creciente desesperanza de la mejora de su soberano, el siempre fiel servidor se mete la idea de que le hará sanar con música. Con ayuda de la orquesta real y su violín tocó durante días sin importarle que su esposa (Madeleine Lambert) diera a luz a su primogénito y se ausentara del cuarto de labor para estar con Luis, "Él me necesita" (*Le roi danse*, 2011).[6] Lully tocó para el rey las notas que creyó le harían retomar el brío y el espíritu, al poco tiempo recobró la salud.

El rey retoma el curso de su visión de renovación de la expresión francesa, aplazada por su afección, y se presentaron las funciones teatrales en el Palacio de Versalles, escritas por el actor, dramaturgo y comediógrafo francés Molière, cuyas obras satíricas reprochaban la pedante falsedad y restricciones absurdas de la clase burguesa; obras que eran del gusto de Luis, quien también reprobaba la hipocresía y los actos deshonestos de doble moral que prevalecían dentro de esta clase.

> "Detesto esas caras largas, esos rostros hipócritas."[7] (*Le roi danse*, 2011).

Uno de los ejemplos más destacados y controversiales del repertorio de Molière es *Tartufo,* título homónimo al nombre del personaje antagónico de esta pieza. Tartufo, o el impostor, un falso devoto huésped de Orgón, un burgués parisino con un buen estatus social de carácter autoritario se ve envuelto en las redes de engaño y manipulación quien pretende robarle sus bienes.

> ¿Qué puede haber más odioso que esos devotos? ... Que esos charlatanes que se mofan de lo más alto y sagrado... Esas gentes que con un alma interesada hacen de la devoción oficio y mercancía, esas

Las famosas zapatillas que Lully regalo al rey

Luis y Moliere durante la exploración a los terrenos que serían los jardines del Palacio de Versalles

> gentes que van por el camino del cielo corriendo con ardor en busca de fortuna, que saben conciliar su fervor con sus vicios; ¡Tanto más peligrosas en cuanto que asesinan con un fierro sagrado empleando las armas que veneramos! (*Le roi danse*, 2011, [0:38:56]).[8]

En su obra, Molière manifiesta su percepción de la situación política del país y exhibe a personajes de la corte quienes pretenden ser serviciales a Dios y la corona pero que en realidad tienen motivos ulteriores que sirven a su propia codicia e impureza. Esta representación, símil de la vida cortesana, indignó a los devotos, quienes con el amparo de la influencia de La Compañía del Sagrado Sacramento, la condenan como una obra blasfema que pretendía ensuciar los beatos valores de la Iglesia y aquellos a quienes la practican con vehemencia.

> La Iglesia no tiene como misión decidir los gustos del rey de Francia...La del teatro, convendréis alteza, no es juzgar a la Iglesia ni a sus fervientes defensores...Luis es Molière o la guerra al alto clero, otra fronda ¿Eso deseáis? ¿Iréis contra la voz de Dios? (*Le roi danse*, 2011, [0:43:00]).[9]

Ante tales imputaciones, que también dejaban en entredicho la avidez de su cercanía a Dios, Luis, quien fuese un fuerte devoto, decide prohibir la obra del dramaturgo. Contrariado por la decisión del rey, Moliére, entregado a los efectos del licor descongestiona su sentir a los oídos de Lully, quien colaboraba en la producción de obras que fusionasen la música con la cualidad narrativa del teatro en piezas que se declararan pulcras en la belleza de su estética musical, visual y de su discurso.

> La música es la reina y con ella hay que casar al rey…Nuestro arte es un arma política eficaz por su gracia, por la emoción que aporta y que consigue conmover al espectador sin que se percate (*Le roi danse*, 2011, [0:46:14]).[10]

Esta visión del arte como herramienta diplomática era paralela a la de Luis, sin embargo, el rey vituperaba de las costumbres sodomitas de Lully y le exigió un cambio en su comportamiento.

> La música encarna la armonía universal y por ello tiene un papel político que representar en el orden que deseo instaurar, me es útil y también al Estado y a Dios, el superintendente de mi música no se comporta como un rufián. Francia debe tener la música más hermosa de Europa y la más respetable (*Le roi danse*, 2011, [0:54:24]).[11]

La muerte de su madre en 1666 parece haber tenido grandes aflicciones para Luis quien se tornó en un hombre adusto sin ser desapacible. Con el desasosiego que le traen sus años, y también por efecto de la profesionalización de la danza, Luis se retira de los escenarios luego de trastabillar en su última representación como el Rey Sol.

> Se diría que el estado se tambalea, nadie es Dios sobre esta tierra (*Le roi danse*, 2011, [0:68:13]).[12]

Lully y Molière enardecidos con la idea de encontrar al nuevo género que remplazaría al ballet real, para seguir enalteciendo la gloria del rey, colaboran una vez más en la creación de una obra contrarréplica satírica de las afrentas del gobierno turco al rey.

A Lully no le complacía interpretar las comedias de Molière ni era entusiasta de sus ideas sobre el rumbo de la nueva tragedia musical, esto es, la ópera francesa; la tachaba de ser una "degeneración italiana, sólo se canta; la música, el ballet eso es ser francés…"(*Le roi danse*, 2011, [0:78:47])[13]. A pesar de esto y después de ver una función del nuevo género, escrita por su acérrimo rival, devoto y amante de su esposa, Robert Cambert decide que él será la única voz que represente al rey en la música, el único instrumento capaz de llevar las riendas de la transmutación de la ópera francesa cómo un espectáculo musical combinado, con ballet sobrio y riguroso que encarnara a Francia en su acto.

> Ya no bailáis, lo lamento, pero vuestra corte no puede abandonar la escena, que al menos el teatro sea su espejo. Un espejo magnificado hasta lo sublime. ¡Temblarán!, ¡Llorarán! Pero sobre todo os admirarán y os honrarán por donde quiera que vayáis… Concededme el privilegio, alteza, sólo a mí, haré mejor uso de él que nadie… De ahora en adelante sólo habrá una música para Francia, sólo una (*Le roi danse*, 2011, [0:68:13]).[14]

Es así que con astucia consiguió el favor real y tuvo la suerte de muchos compositores como Cambert y Molière; este último sufre, en 1673, un ataque de hemoptisis a causa de la tuberculosis durante la interpretación del cuarto acto de su última obra escrita *Le Malade Imaginaire* (El enfermo imaginario).

Con la muerte del padre de la comedia francesa, título atribuido a Molière, y con Lully como la batuta que dirige su pulso nace la *tragédie lyrique*, una nueva ópera basada en tragedias clásicas de dramaturgos franceses contemporáneos al compositor, una serie de piezas solemnes prosódicas que reflejaban el rigor de la sociedad francesa en dicho periodo.

Tras una larga carrera encaminada al servicio del rey y del arte, Lully muere en su cama, víctima de la gangrena y de su propia intransigencia al negarse a que le amputaran el pie que estaba infectado debido a una herida que se infligió con su bastón de director ante la inquietud de la inasistencia del rey en la que fue su última presentación.

> No vamos a tener música esta noche (*Le roi danse*, 2011, [1:02:15]).[15]

Lully y Moliere

Luis en el lecho de muerte de la reina Ana de Austria

Luis XIV encontró en la música la sanación de su espíritu y en la danza, que ejecutaba con ella, el más alto símbolo de su poderío absoluto como soberano dado por Dios a Francia para engrandecer a la nación.

Usaba sus galas y representaciones para distraer a las cortes que confabulaban en su contra mientras se deshacían en actos de elogio con afán de complacerle. Y, a su vez, usaba el lenguaje universal del arte para reflejar la imagen magistral sobre la cual fervientemente ansiaba erguir la imagen de Francia cómo un símbolo político ante las distintas naciones de Europa, con un culto al carácter y las costumbres de la noble sociedad francesa.

NOTAS

(Endnotes)

1 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Luis XIV a su madre Ana de Austria durante su declamación como soberano absoluto de Francia.

2 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Luis XIV al consejo del rey.

3 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Luis XIV a su madre defendiendo la exaltación que se daría al arte durante su mandato.

3

4 Corbiau, G. (2000) Le roi danse español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Lully al joven Rey Sol al regalarle un par de zapatos de tacón alto.

5 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Fragmento oral del *Ballet de la Nuit* haciendo referencia al dios greco-romano Apolo, in-

terpretado por Luis XIV.

6 Corbiau, G. (2000) Le roi danse español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Lully a su esposa, refiriéndose a Luis, a la hora de estar concibiendo a su primogénito.

7 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Luis XIV sobre el consejo de la reina.

8 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Moliére a Lully sobre los falsos devotos.

9 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Dialogo entre Luis, un miembro de la Compañía del Santo Sacramento y Ana de Austria, en orden de oratoria.

10 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Lully a Moliére.

11 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Luis XIV a Lully, cuando el músico cuestiona su amistad luego de que el rey reprochar su comportamiento.

12 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Burgués asistente a una de las galas de Luis en representación de El Rey Sol, quien presencia su tropiezo en el escenario.

13 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Lully a Molière cuando éste último le confía su idea de crear una nueva ópera francesa.

14 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Lully al Rey para conseguir el favor real sobre el dominio en la Ópera francesa.

15 Corbiau, G. (2000) *Le roi danse* español (Osorio, S. 2011) recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM. Luis XIV a la muerte de Lully.

WEBGRAFÍA

Le Roi Danse español. (2011, September 16). Retrieved October 01*, 2016,* from https://www.youtube.com/watch?v=iswWGVsnbrM.

Moliere durante la obra en la que alegadamente perdió la vida.

Cortesía Bárbara Luna

BHANGRA *danza* QUE INUNDA DE ALEGRÍA

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

Fotos: cortesía de Brenda Taylor.

Sin respiración consciente no hay yoga y sin movimiento de hombros y sonrisa no hay bhangra. Al contrario de las técnicas académicas occidentales, que exigen que los hombros estén compactos, esta danza de la región del Punjab en India es la soltura total; los parámetros para juzgar si alguien es un buen bailarín son que tanto sonríe y con qué soltura mueve los hombros, cosas que terminan siendo sinónimo: bhangra significa *inundado de felicidad y alegría*.

Esta danza surgió hace 500 años en el Punjab, una lastimada región de India dominada por los ingleses entre 1839 y 1947. Era parte de una actividad cotidiana, la siembra y la cosecha. Los hombres que trabajaban el campo lo hacían cantando las memorias de su pueblo, de sus grandes héroes y de las cosas más triviales, más tarde acompañaron el canto con la danza, que tiene elementos de las antiguas enseñanzas del yoga en sus raíces y de Nat raja, el señor de la danza, una de las formas de Shiva.

Para esa sociedad su danza se volvió un rito y un hito, una manera muy especial de agradecer el *baisakhi*, la fiesta de la cosecha. Pura celebración. Aunque bhangra está relacionada con la narración de mitos y ha influido en el estilo conocido como bollywood[1], sigue siendo, en palabras de Brenda Taylor "una expresión muy auténtica de la zona, que se ubica dentro de la vastedad inmensa de la India. No vas a encontrar una danza así en otro lado".

Bhangra es una danza folclórica de un lugar que podría parecer perdido en la inmensidad de India. Poco a poco ha salido de esa región para propagarse sin trompetas por el mundo. En México hay pocos bailarines y maestros de esta danza —en el Punjab un maestro de bhangra es un gurú— y Brenda Taylor, alumna de Sat Atma Singh, es una de ellas. Tiene su estudio, Suni Ananda, en la colonia La Estancia de Guadalajara.

"A esta danza llegué a través de la yoga. Dentro de la práctica de kundalini yoga nos ponían a bailar bhangra, pero allí el objetivo de danzar era mover la energía y activar la circulación. Me encantó y quise aprender más: fui autodidacta porque no había nadie que diera clases de bhangra. Para mí ha sido una práctica espiritual, no se trata sólo de danzar por danzar, de sudar o de hacer ejercicio. He vivido el sentido original de esta danza: alegrar el corazón. Con Bhangra descubrí que por muchos años había estado muy triste y por más que iba a terapia la tristeza allí estaba y con

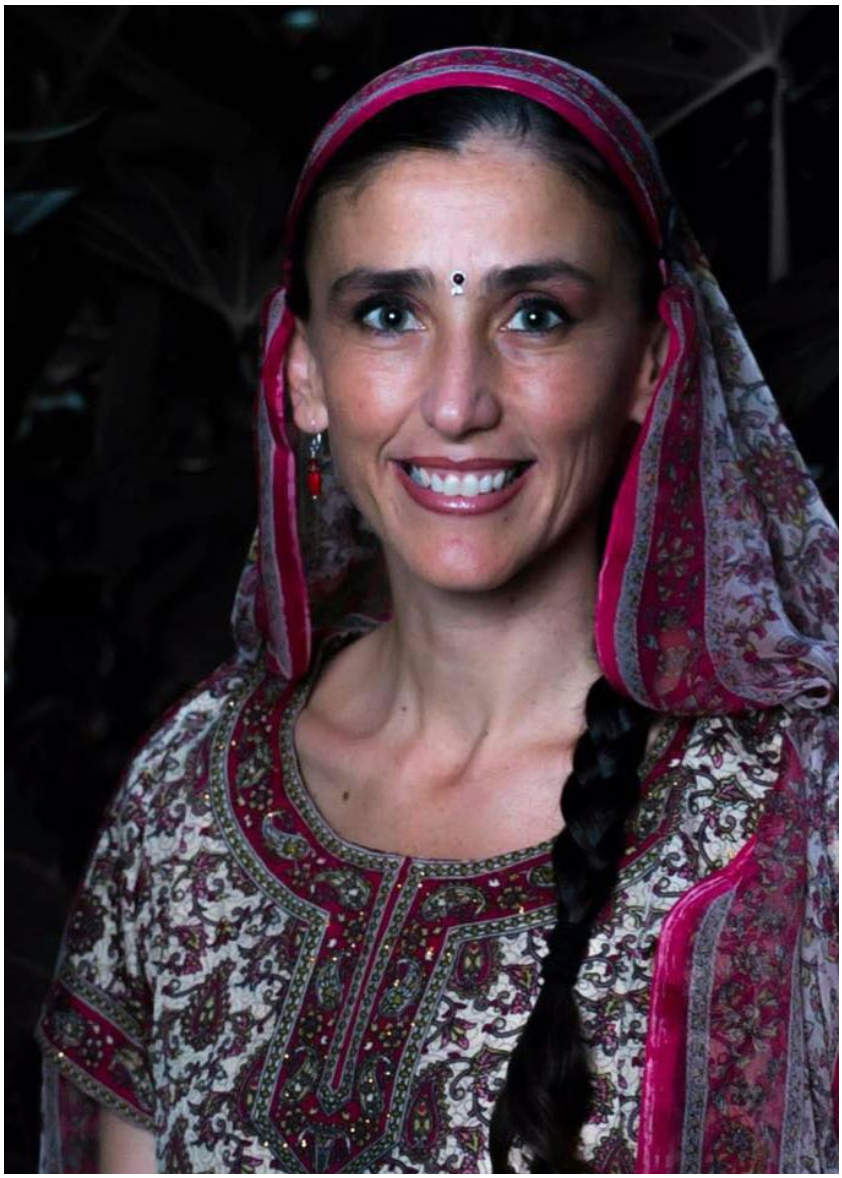
1.Históricamente la danza tradicional de India fue transmitida por gurís (y en la actualidad lo sigue siendo fuera de la industria). A partir de la llegada del cine, en la década de 1920, las diversas expresiones dancísticas encontraron vitrina en la pantalla grande y los gurús fueron contratados como coreógrafos para películas mitológicas. En ese momento nació el concepto de maestro de danza en India.

la danza se fue, esta danza ha sido una bendición", comparte Taylor en entrevista exclusiva con *Interdanza*.

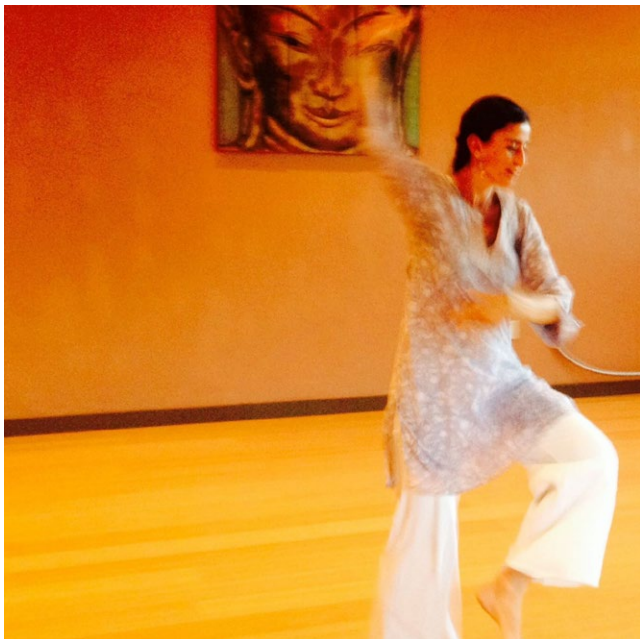
Aunque ha salido de su contexto original para alcanzar nuevas fronteras, esta danza ha llevado consigo su esencia, la de alegrar los corazones de orientales y occidentales. En el Punjab es parte fundamental de las celebraciones más importantes, por ejemplo las bodas y el *baisakhi*. Aunque en Occidente se ha vuelto escénica, no se ha profesionalizado como otras expresiones del folclor, al menos no en México, y la gente que se acerca a ella lo ha hecho desde la apropiación de su cuerpo.

"La mayoría de la gente que se acerca a bhangra en Guadalajara es gente que no tiene experiencia en ningún tipo de danza y aquí encuentro una diferencia importante en cómo se relacionan con su cuerpo y por lo tanto con la danza los mexicanos y los hindúes. En México impera la idea del deber ser antes que disfrutar de la vida. Tengo unas cuantas alumnas que son bailarinas profesionales de flamenco y que comenzaron a vivir su cuerpo de otra manera, mucho más para sí mismas, bailando bhangra", expresa Brenda Taylor.

Bhangra es una danza dinámica, poderosa, intensa, aeróbica y sencilla. Como lo que importa en ella es el disfrute y el convivio, la gente se reúne a bailar, y la estética y la técnica se van perfeccionando con el tiempo. "Es una danza que integra en la persona el cielo y la Tierra. Viene de la Tierra, los pasos son fuertes en el piso y los brazos siempre van arriba, hacia el cielo, y el corazón es el puente que los une. Para mí eso es la síntesis del trabajo espiritual", dice Brenda Taylor.



Reinaldo gutiérrez



Walkabout (‘Caminata’) de Nancy López Luna y Elia Mrak . Foto: Fernanda Pardo

WALKABOUT

('CAMINATA')
DE NANCY LÓPEZ LUNA[1] Y ELIA MRAK[2]

POR **ALONSO ALARCÓN MÚGICA**[3]

MAESTRÍA EN ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD VERACRUZANA

La compañía Los Puercoespines presentó su pieza *Walkabout* el viernes 9 de diciembre de 2016 en el Teatro Sergio Magaña de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México, como parte de las piezas de danza contemporánea programadas en el VIII Encuentro de las Artes Escénicas (ENARTES) organizado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal.

Walkabout es el resultado de un proyecto de colaboración internacional, donde se reúne artistas escénicos de México, Francia y Estados Unidos. Fue creada y estrenada en Catania, Sicilia, Italia en diciembre de 2015, luego de haber sido seleccionada como proyecto de creación en el Centro Coreográfico Internacional *Scenario Pubblico* bajo la dirección de Roberto Zappalá.

Los coreógrafos se inspiran para la creación de esta pieza en el libro *The Songlines* de Bruce Chatwin "en donde encontramos una aproximación a la cosmovisión de los aborígenes australianos" (López, Nancy y Mrak, Elia 2016).

Se trata de una pieza coreográfica que coloca como eje de su investigación escénica la profunda relación entre voz, música y movimiento. Elementos que los autores plantean en esta creación como "esencia de expresión y comunicación humana, basada en las culturas ancestrales y vinculada a la danza contemporánea" (*Ibídem*).

En la versión 2016 de la pieza *Walkabout* presentada en la Ciudad de México, participaron las bailarinas Ana García y Nancy López Luna, los bailarines Enrique Melgarejo y Elia Mrak, así como Guilhem Verguer[4] en la composición e interpretación de la música en vivo.

La estructura coreográfica

Walkabout expone una serie de escenas delimitadas por obscuros de la iluminación que se organizan en una estructura de composición modular, la cual, a lo largo de su desarrollo coreográfico, va generando un tejido fino y perfectamente estudiado entre el lenguaje de movimiento de los bailarines y los paisajes sonoros propuestos en tiempo real.

Los módulos coreográficos se componen de solos, duetos de mujeres, duetos de hombres, cuartetos y espacios de interacción grupal incluyendo al músico dentro del espacio coreográfico.

Se perciben improvisaciones estructuradas de danza y música creando una armonía que logra sostenerse en el azar a lo largo de la pieza, trazando trayectorias en el espacio de particular nomenclatura corporal.

Los elementos escénicos

La pieza fue presentada en un teatro a la italiana, es decir, con un sólo frente, telón de boca, cámara negra, piernas y piso de linóleo blanco en un espacio completamente vacío.

La utilización de los recursos de iluminación diseñada por Cecilia Losada y el vestuario creado por Mraki/Sara Losada, permitieron la colocación del cuerpo como el centro de la pieza coreográfica de López y Mrak.

El diseño de iluminación de la pieza creada con elipsoidales, fresneles y lámparas par 64 principalmente, generó desde recortes en áreas del escenario precisas, que llevaron intencionalmente al espectador a visibilizar lo más íntimo de los intérpretes, hasta espacios abiertos para desarrollos coreográficos de mayor complejidad.

1.Es bailarina y coreógrafa. Ha desarrollado su trabajo escénico en México, Cuba, Canadá, Estados Unidos, Italia. Premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga como Mejor bailarina (2014). Premio del Público por su solo *Campo* (MOVERSmx 2016). Obtiene la Licenciatura en Danza Contemporánea por la Universidad Veracruzana. Finalista del Programa Opera Prima Danza Contemporánea 2012. Beneficiaria del FONCA en el programa Creadores Escénicos, 2013 y 2016. Formó parte del Jeune Ballet du Quebec en Montreal, CA. (2008). Estudió *Body Mind Movement* y es graduada de la formación en Arte terapia Transpersonal en México (2016). Directora del proyecto de colaboraciones internacionales: Los Puercoespines | The Porcupines.

2.Es artista escénico, director y maestro. Ha desarrollado su carrera en Europa, América Central, Sudamérica y Estados Unidos. Se forma con maestros como David Zambrano (Venezuela-Bélgica), Park Young-Cool (Korea) y FeverOne (USA, Rocksteady). Ha recibido becas como la *Watson Fellowship* (2007) e IBERESCENA (2014). Fue intérprete de David Zambrano en la obra *SHOCK* (2008-2010). Creador de la pieza *A Talk With Myself* (2012) presentada en EUA, Argentina y Perú. Ha impartido clases magistrales en Universidad de Artes de Argentita (2014) y la Harvard University, NY (2016). Coreógrafo emergente del *Springboard Danse* Montreal, Canadá (2016). Director del proyecto de colaboraciones internacionales: Los Puercoespines | The Porcupines.

3.Es bailarín y coreógrafo dedicado a la creación, la docencia, la gestión cultural y la investigación en artes escénicas. Es director de Ángulo Alterno A.C. (2000-2017) y de 13 ediciones del DanzaExtrema Festival Internacional (2005-2017). Ha creado más de 50 coreografías y 6 coproducciones en Europa, Asia y Latinoamérica, presentándose en Festivales en Alemania, Chile, Chipre, Colombia, Islas Canarias, España, Lituania, Portugal, República Checa y México. Ha presentado ponencias en el XXII Congreso Internacional de Investigación Teatral UNAM y en el Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza VISCESC-INBA, entre otros. Es Licenciado en Educación Artística con énfasis en Danza Contemporánea.
Correo electrónico: alonsocrea@gmail.com

4. Estudió en *Perpignan Conservatory* (saxofón, ganando medalla de oro en Jazz) y en el Conservatorio Nacional de Paris (Jazz y Escritura Clásica). Ha presentado su música en diversas partes de Europa, China y África. Realizó giras con Daniel Humair, Riccardo Del Fra, Jozef Dumoulin, Jhon Thicaï, Roy Hargrove y Lionel Beuvens. Se ha presentado en festivales como *Seat Berlin Fusion Festival* (Alemania), *Swizzeridoo* (Suiza), Festival *Jazzébre* (Francia) entre otros. Realizó una residencia con *Guiguinche Chamber Music* "*Tribue to Piazzolla*" (2015). Realiza una residencia de creación por el Ministerio de Cultura de Narbona para crear su Nuevo álbum: "*Chi Shakuh*". Colabora desde 2015 como compositor y arista en escena con Los Puercoespines | The Porcupines.

Walkabout ('Caminata') de Nancy López Luna y Elia Mrak . Foto: Fernanda Pardo

La música original creada en tiempo real marcó el pulso y el carácter de cada una de las escenas, la mayor de las veces estableciendo una relación simbiótica entre las sonoridades y el movimiento corporal, llevando a los bailarines a una especie de trance en comunión con estados corporales elevados.

El lenguaje de movimiento

Walkabout es una pieza evidentemente coreografiada por dos bailarines en toda la extensión de la palabra. Con lo anterior me interesa puntualizar que la experticia del binomio López y Mrak para construir lenguaje de movimiento es sin duda la fortaleza más grande de esta producción.

Sin pretensiones de buscar una legitimación de su práctica coreográfica en conceptos rebuscados, esta danza nos revela relaciones íntimas de los cuerpos con la tierra, se percibe en el caminar de las bailarinas y los bailarines un peso corporal característico de las danzas africanas o ancestrales.

Los coreógrafos señalan en el programa de mano que *Walkabout* "es un homenaje a la sabiduría de la vida nómada, a la oportunidad de experimentar la vida a través del camino que, literalmente, pisamos [...] La obra hace visible el vínculo sagrado entre la tierra y los seres humanos" (López, Nancy y Mrak, Elia 2016).

Es verificable la utilización técnica de las piernas en permanente flexión para caminar o trotar mientras se liberan las espaldas a través de espirales y ondulaciones de brazos con una expresividad excepcional.

La pieza muestra una investigación de movimiento de fuertes contrastes que se tejen a lo largo del discurso con base en la acción de caminar o correr. Los bailarines se mueven a través de secuencias que "honra el espíritu nómada de los aborígenes Australianos, quienes caminan siguiendo el ritmo de sus pies, creando canciones, llamando el mundo a su existencia" (*Ibídem*)

Las relaciones de género en la coreografía

Esta pieza nos muestra a dos mujeres y tres varones que entrelazan una red de sensibilidades y fuerzas con una distribución equilibrada en el escenario. Expande las posibilidades expresivas de las y los bailarines en un discurso que regresa al cuerpo para demostrar con elementos abiertos una danza que transmigra conceptos de lo femenino y lo masculino.

Podríamos decir que el diseño de vestuario también contribuye a la emancipación de los cuerpos de sexo femenino y masculino que indistintamente utilizan pantalones, blusas o faldones. Sin embargo, es esencialmente en las construcciones espaciales, en las interacciones entre las bailarinas y los bailarines, así como en la construcción de códigos de movimiento que esta distribución del poder rompe los cánones de repartición desigual entre mujeres y hombres.

Walkabout ('Caminata') de Nancy López Luna y Elia Mrak . Foto: Fernanda Pardo

Las bailarinas Ana García y Nancy López Luna muestran un dominio total de su técnica dancística contemporánea, logrando fuerza en las imágenes coreográficas, a veces suspendidas en la temporalidad corpórea, a veces dinamizadas en un espacio de movimientos complejos, con una presencia escénica que permitió la espontaneidad, los sudores, las respiraciones y la naturaleza de caminar, saltar, rodar o caer en balance con el reposo de movimiento.

Destaca la interpretación en los solos bailados por el propio Elia Mrak, quien nos muestra una gama de masculinidades polimórficas en la escena, de una belleza excepcional donde las suavidades de sus manos, los fuertes saltos, las respiraciones de su torso y un cuerpo de musculatura perfectamente construida para la danza, articuló movimientos expresivos al unísono con la voz potente y frágil del músico Guilhem Verguer.

Fuentes

ENARTES. "PUERCOESPINES/COLABORACIONES", Catálogo impreso del VII
Encuentro de las Artes Escénicas del FONCA. Del 7 al 11 de Diciembre 2016.

FONCA. "puercoespines" [en línea] recuperado el 25 de diciembre de 2016 de
http://fonca.cultura.gob.mx/enarte2016/p-u-e-r-c-o-e-s-p-i-n-e-s/?idioma=&id=5469

Guilhemverger. "bio" [en línea] recuperado el 29 de diciembre de 2016 de
http://guilhemverger.com/bio/

Lospuercoespines. "Elia Mrak" [en línea] recuperado el 28 de diciembre de 2016 de
http://lospuercoespines.com/es/elia-mrak/

Lospuercoespines. "Nancy López Luna Cano" [en línea] recuperado el 28 de
diciembre de 2016 de http://lospuercoespines.com/es/nancyl/

Lospuercoespines. "Walkabout" [en línea] recuperado el 29 de diciembre de 2016
de http://lospuercoespines.com/es/walkabout/

Vimeo. "WALKABOUT" video [en línea] recuperado el 5 de enero de 2017 de
https://vimeo.com/154674506

CAMP_IN, UN ESFUERZO COLECTIVO Y DE SUMA DE VOLUNTADES

POR **PEDRO ANTONIO CRUZ**

Hace cuatro años inició una aventura llamada CAMP_iN, la cual ha venido creciendo año con año, esto gracias a la suma de voluntades de mucha gente comprometida con el hecho de compartir y colaborar, reuniéndose en diciembre de cada año en la ciudad de San Luis Potosí.

Durante estos cuatro años han confluido distintas y diversas personalidades, nacionales e internacionales como Claudia Lavista, Omar Carrum y Víctor Manuel Ruíz, de Delfos; Marcela Sánchez-Mota y Octavio Zeivy, de Foco al aire; Benito González, de Quiatora Monorriel; Andrea Castaños, de La Lágrima; Javier Contreras; Beto Pérez, de Proyecto Ítaca; Carlos González, de Péndulo Cero; Alicia Sánchez y Luis Villanueva, de ASYC; Shanti Vera, de Cuatro x Cuatro; Lourdes Luna, de El sur danza; Ángel Arámbula y Henri Torres, de Lux Boreal; Joaquín López "Chas"; Vladimir Rodríguez, de Cortocinésis (Colombia); Mauricio Nava, de El Circo Contemporáneo; Alma Quintana, Anabel Pareja, Nadia Lartigue, Juan Francisco Maldonado y Esthel Vogrid, de Colectivo AM; Melisa Cisneros, de La Mecedora; Karen de Luna, de Proyecto al Margen; Jaime Camarena, de Apoc Apoc; Andrea Catania de Costa Rica; Francisco Córdova; Tania Solomonoff; José Luis Tahua, de Cámara de Danza Comunidad de Colombia; etc. Cabe destacar el apoyo de los talentos potosinos como Fernando Domínguez, Martha Aguilar, Víctor Villasana, Andrés Lucio, Jesús Eduardo Rocha y Beto "Fornáneo".

Asimismo, han estado representantes de instituciones, festivales y mercados escénicos internacionales como Stefan Hilterhaus, de Pact Zolverein (Alemania); Chistian Watty, de Internationale Tanzmesse NRW (Alemania); Elia Liloff y Assen Assenov, de One Dance Week (Bulgaria), Reinhard Maiworm e Illona Goyeneche del Instituto Goethe de Alemania en México; Francesca Lettieri del Festival Ballo Publico (Italia); Birute Luteike, del Festival Aura (Lituania); Lenka Flory (Rep. Checa); Natividad Buil, de Festival Trayectos (España); Sebastián García Ferro, de Festival BIDE (España); Maruxa Salas y Erick Jiménez, de Sólo dos danza (Costa Rica), Yvona Kreuzmannova, de Tanec Praha International Festival (Rep. Checa); entre otras personalidades.

¿QUÉ ES CAMP_IN?

CAMP_iN es un encuentro de coreógrafos emergentes, estudiantes de danza, bailarines profesionales, artistas reconocidos, gestores culturales, representantes de instituciones educativas y culturales, promotores, programadores y todas aquellas personas interesadas en el arte escénico, concretamente en el arte danzario contemporáneo.

Este encuentro tiene la clara intensión de circular y promover procesos creativos escénicos, ya sea mostrando obras, ya sea compartiendo perspectivas pedagógicas en las "prácticas corporales" (talleres), ya sea dialogando en los conversatorios. CAMP_iN busca generar conocimiento colectivo a través de experiencias horizontales, promoviendo el cruce de saberes.

El coreógrafo colombiano Vladimir Rodríguez opina que "el CAMP_iN es muy particular porque no entra en el formato de un festival, pero tampoco entra en el registro de un espacio de entrenamiento exclusivamente, ni en la comercialización de productos artísticos; sino que tiene toda una serie de facetas que permite de alguna manera que uno pueda zambullirse en varias áreas que tienen que ver con la profesión, y ese es el gran aporte: el estar visibilizando una profesión y que se esté discutiendo sobre el oficio de la danza y de las artes escénicas".

Cada año, se plantea un tema que permite centrar la atención de las charlas, conversatorios y en la selección de obras. Cardiela Amezcua, gestora y productora escénica, considera que "es fundamental que se esté tocando temas complejos y además desde el pensamiento latinoamericano, ya que permite pensar en quién soy, qué hago y cuáles son mis procesos creativos". Al respecto, Vladimir Rodríguez expone: "no se discute sólo de una manera filosófica sino también de una manera profundamente práctica. Permitir que los jóvenes bailarines y los estudiantes tengan acceso a un espacio así, que les permita la reflexión y la conciencia de lo que significa volverse un profesional, asumir que ésta va a ser la labor de por vida, que tienen que vivir de esto, que tienen que comer de esto, que tienen que producir calidad de vida finalmente, eso es muy importante porque no se habla de la fase artística sino también de la fase laboral; y logra cruzar una cantidad de información que no sólo "la van a ver" o escuchar, sino que la discutirán y eso es de lo más positivo de estar en el encuentro".

Azalea López, integrante de la compañía tijueanense Lux Boreal opina: "considero que es algo benefico el CAMP_iN, porque corresponde con la apertura de estructuras que está sucediendo en el arte en general y en el mundo. Me parece que es congruente en ese sentido, sobre todo para generar, corresponder y permitir que el pensamiento se desarrolle, para que pueda ayudarnos a forjar los pensamientos y las propuestas artísticas que estamos buscando, que hablen de nuestra generación. También porque se crean espacios para la construcción del sentido de comunidad y de pertenencia, se aborda el trabajo desde el compartir, no sólo como la exposición de algo que está acabado sino algo que está vivo y que constantemente construimos todos, quienes hacemos y quienes observamos".

EL ENCUENTRO CON LAS OBRAS

CAMP_iN lanza dos convocatorias al año para seleccionar obras que se mostraran durante el encuentro. La primera es PLATAFORMA_iN, donde se presentan procesos creativos de jóvenes solistas emergentes que abordan desde la interdisciplina, el quehacer escénico a nivel experimental, se valoran sus posturas estéticas y conceptuales y son seleccionados 6 solistas de diferentes partes del mundo. La otra convocatoria es ACCIONES ESCÉNICAS URBANAS, obras seleccionadas a partir de responder a la construcción escénica para espacios públicos, respetando la arquitectura, luminaria y dinámica del espacio.

Las demás muestras son: SHOW_iN, donde se muestran en formato showcase obras de creadores escénicos invitados con trayectoria; y Muestra Estudiantil de Danza, la cual permite ver y compartir el trabajo pedagógico que se está llevando a cabo en las diferentes escuelas profesionales de arte escénico de nuestro país.

LA CREACIÓN DE SINERGIAS Y PROYECTOS

CAMP_iN también tiene el objetivo de ser un punto de vinculación entre creadores y promotores culturales por medio de actividades para aprender a trabajar juntos, lo cual se logra mediante talleres de emprendimiento y consolidación de agrupaciones escénicas emergentes. Poniendo a disposición a los participantes el conocimiento de la sustentabilidad, la consolidación de grupos de trabajo, procesos laborales, fiscales y legales, así como de la profesionalización del ámbito escénico, esto mediante el taller EMPRENDE_iN.

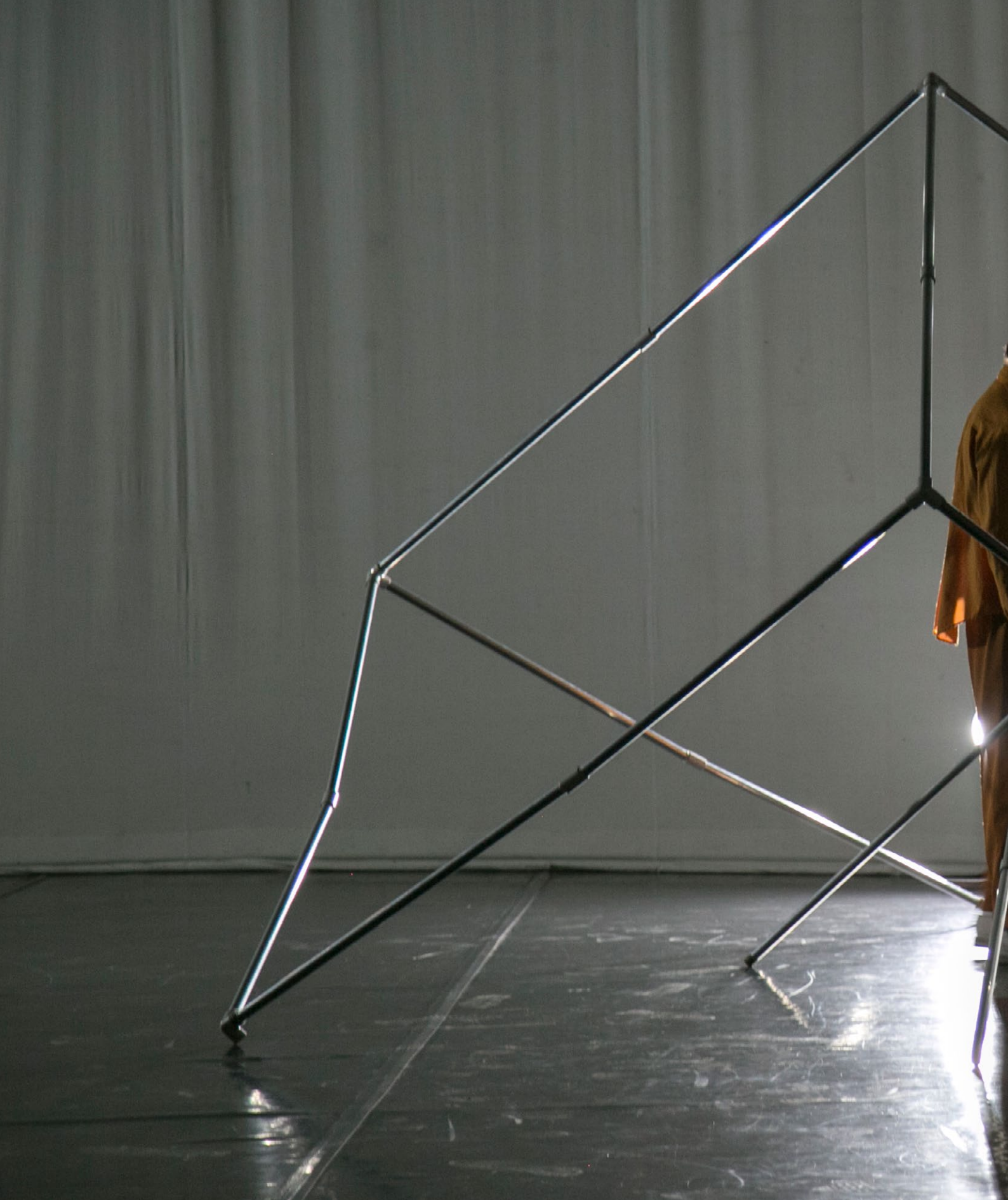
También se genera un espacio para "mercar" servicios profesionales en torno al arte escénico, sin bien se inició desde el 2013, es este 2016 que se ha consolidado la acción mediante un "tianguis" de servicios, el cual

sirve para exponer y negociar de manera directa proyectos y servicios, convocando tanto a realizadores, productores, como a todos aquellos prestadores de servicios profesionales que entiendan las necesidades de la producción escénica (fotógrafos, diseñadores gráficos, de vestuario, realizadores de vídeo, de campañas publicitarias, etc). En este contexto, también sucede la actividad denominada iN_FORO, un espacio para presentar proyectos de grupos, compañías, instituciones, festivales, redes de trabajo y escuelas, a partir de sus éxitos y fracasos. Además de otras actividades que permitan generar sinergias y relaciones de futuros proyectos.

SOBRE EL IMPACTO DE CAMP_IN

Vladimir Rodríguez menciona que CAMP_iN es "un espacio muy particular a nivel latinoamericano, ya que es un lugar que esta inventándose aún pero que ya logró construir el interés de un conglomerado de gente, no sólo mexicana, sino latinoamericana y cada vez más internacional". Y es que la finalidad desde su fundación ha sido el encuentro con hacedores y estudiosos del hecho escénico de diferentes partes del país y del mundo, para poder observar y analizar los procesos creativos desde otras miradas. Este es un evento organizado por la compañía mexicana Moving Borders – Arte escénico sin fronteras.

CAMP_IN
FOTOGRAFÍAS
PAULINA CERVANTES



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INEDITA DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".